

## ペーター・フーヘル訳詩ノート 1

齊 藤 寿 雄

### I. 『少年の池』 Der Knabenteich

トンボの稲妻がもっと熱く  
昼の黄色い葦のなかを飛びちり、  
アオウキクサの水の精の緑のなかで  
静かな水が浅瀬に花開くと、  
彼はたも網を高くもちあげる、  
菖蒲を吹いた少年、  
彼は貝のような小石のあいだに暗くただよ  
ミジンコの幼虫を捕まえる。

魔女の棲む<sup>あれの</sup>荒野が彼のまわりに赤く咲きみだれ、  
魚の目のように池が草のなかでかがやく。  
岸辺の柳の灰色の精が  
沼とイグサの上空で騒がしくなると、  
臆病な鈴ガエルの鳴き声は  
魔法をとなえる口のようにかほそく響く...  
少年は聞き耳をたてる、耳のなかに  
風と池とカラスの叫び声が沈みこむ。

魔法にかけられているのは昼の明るさ、

ガラスのように緑色の藻の光。

少年は、自分の顔をよそ人のように映しだす

水の湧きだす泉を知っている。

彼は、葦にわけ入る、ささくれた黄色い葦に、

するとカエルの頭をした水の精が高くはねる —

それは音立てて飛び、しぶきをあげ、昔とおなじく

獣のような荒々しいまなざしをしている。

そうして池もまた、昔とおなじ、

おまえの口が菖蒲を吹き、

おまえの足がリュウキンカの黄色のなかにはまり、

足の指で小石をつかんだ昔と。

夢のなかでイグサの髪をはやした

池の深い緑色の顔がおまえをつつむと、

まるであの少年が呼ぶかのような、

まだおまえの網が水辺に掛けてあるので。(GW.I. S.59)

旧東ドイツの詩人ペーター・フーヘル Peter Huchel は、1903年ベルリン Berlin 郊外のグロース＝リヒターフェルデ Groß-Lichterfelde（現在のベルリン＝リヒターフェルデ Berlin-Lichterfelde）で生まれた。彼が4歳のとき、母親が肺を患ったため、ポツダム Potsdam 近郊のアルト＝ランガーヴィッシュ Alt-Langerwisch にある母方の祖父の農場に引き取られた。この川や沼の多い豊かな風景は、フーヘルに、「幼年時代はわたしにとって根源だった」(GW. II. S.370) と言わしめるほど、生涯にわたる創造の源となった。

1932年に発表された詩『少年の池』Der Knabenteich は、翌年刊行される予定だった詩集のタイトルになるはずだったが、この詩集の刊行は、1933年1月30日のナチスによる権力掌握のため、フーヘルによって印刷直前に撤回された。

詩は、戦後になってようやく1948年に刊行された『詩集』Gedichteに収められた。

この詩は、フーヘル自身が「夢の風景」(GW. II. S. 248)と言っているように、詩人が夢のなかで追憶した少年時代と、その夢想から甦ってきた記憶にもとづいて描かれている。夢のなかで、「昔とおなじ」ように、心躍らせる幼年時代の体験が追体験されている。しかし過去と現在の時間軸は、二度くりかえされる「昔とおなじ」が示しているように、少年と「おまえ」が、詩人の記憶の空間を融通無碍に往還することによって止揚され、大人になった詩人の夢の座標に固定された「今」へと変じる。「今」と「昔」の対置が解消されることによって、時間を超越した永遠の現在がここに現出する。別の言い方をすれば、夢の風景が開かれれば、詩人はいつでも自身の少年時代を呼び戻し、体験することができるのである。

最初の3連では、「ミジンコを捕まえ」、「聞き耳をたて」、「葦に分け入る」少年の姿が、まさに今日のまえておこなわれている行為として描かれている。しかし第3連の「昔とおなじく」という表現から、この現在が、過去の記憶に遡ってつながっていることがわかる。つづく第四連でその暗示されたつながりの構造が、よりはっきりと呈示される。水の精に変容した少年と同じく、池もかつての記憶のなかの池とおなじだからである。この最終連で、「おまえ」と呼ばれ、過去の記憶のなかに生きている幼年時代の詩人と、今夢のなかに現れた少年が、同一人物であることがあきらかになる。しかし前者は過去の、後者は現在の時間軸に置かれていて、この視点の二重構造が、詩の「深層構造」<sup>1)</sup>を生みだしているため、最終行の置き忘れられた「おまえの網」が、夢のなかに現在する少年（今）と、大人となった詩人の過去の分身であるおまえ（昔）との結節点となって、時間を超越したひとつの円環をつくりあげている。

だが、詩のなかには、じつはこの円環を突き破ろうとする意志がはたらいているのである。それは、第1連5行目の「彼はたも網を高くもちあげる」という詩句である。ヨーゼフ・P・ドーラン Joseph P. Dolan は、この個所について、「彼は、網を空中高く掲げることで、周囲の世界からの独立を主張する。彼が

本質的に他者であることは、ミジンコを捕まえるという他愛ない気晴らしによって強められ、この気晴らしが、自然に対する無意識的な攻撃を明示する<sup>2)</sup>、と言っているが、この「自然に対する無意識的な攻撃」が、予定調和的な自然との一体感に覆われている作品に緊張感をあたえ、激情に駆りたてられるロマン主義的な陶酔から詩人を引きとどめている。ここに詩人の他者としての自然に対する覚醒がある。それは、彼にとって、自然は、単に感情移入したり回帰したりする対象ではなく、「人間に襲いかかり、人間をみずからのなかへ引きずりこむ行動するもの」(GW. II. S.249) だからである。こうした自然に対する認識は、同じく初期に書かれた下層階級の人びとを題材にした詩のなかに反映されている。

しかしこの覚醒は、詩のなかに多用される頭韻と半韻の響きが、「少年をその攻撃的な独立から誘いだし、自然と一体化するよう強いる自然の響き」<sup>3)</sup> であるために、弱められ、自然の魔術的な力に屈伏させられる。詩の全体は、この覚醒を眠らせることによって、詩人と幼年時代を一体化させ、自然との統一が図られるように構成されているのである。

この韻律の技巧を第1連3行目以下のテキストで見てみたい。

im Nixengrün der Entengrütze  
 die stillen Wasser seichter blühnn,  
hebt er den Hamen in die Höhe,  
 der Knabe, der auf Kalmus blies,  
 und fängt die Brut der Wasserflöhe,  
 die dunkel wölkt im Muschelkies.

下線部は半韻、二重下線部は頭韻である。フーヘルは、彼独特の詩作の方法について、「わたしは、必要な — 明るい母音と暗い母音 — 母音が魂の根底の気分を表現するまで、自分の詩行をつぶやくのだ」(GW. II. S.295) と言って

いる。この「つぶやき」によって詩人は、最良の響きを発する言葉を選び出すのである。さらに詩人は、自身の創造の秘密をこのように打ち明けている。「言葉の響き、メタファー、しばしば何か月も口のなかで囁んだいくつかの言葉、これらが浮かび上がる — それらは、いわばまだ磁場の外にあるわずかな鉄屑だ。その後のプロセスで形象は比喩となる、すなわち磁力が鉄屑に構造をあたえるのだ。そしてそこで最外縁に経験が伝われば、詩は成功しうる」(GW. II. S.388) 磁石に引き寄せられた鉄クズが形をなして構成され、ひとつの有機的な統一体に変貌する。ここでは、半韻と頭韻の巧みな組み合わせによって、少年にもたげた自然への反抗心はなだめられ、美しい響きにはこぼれて、自然と渾然と一体化するように構成されていると言えるだろう。

この統一性は、韻律の構成からも見て取ることができる。全体は、8行詩節から成っているが、内容的に各連が4行ごとに分けられ、また詩行が、規則正しい4揚格のヤンプスであることから、4行詩の「民謡詩節」と考えていいだろう。さらに詩行は、正確に交叉韻が踏まれ、行末は、「女性的」(weiblich)な詩行と「男性的」(männlich)な詩行が交互している。すなわちこの詩は、形式的に強い統一性をもった詩であると言える。ヤンプスのリズムは、流れによどみがなく、リズムの流れが平均化され、全体にしなやかに滑ること<sup>4)</sup>を特徴としているから、読み手はすべらかに詩人の夢の風景に入りこんで、その安定した統一世界にやすらうことができる。

さらにフーヘルは、複合語を多用する。それは、領域の異なる言葉の組み合わせが、思いがけないほどの意味の拡大、次元の転換をもたらすからである。Libellenblitze, Nixengrün, Muschelkies, Hexenheide, fischäugig, Uferweide, Krähenschrei, Mittagshelle, Algenlicht, froschköpfig, Sumpfdottergelbe, Binsenhaar、これらすべての複合語が、新たな意味の地平を切り開き、詩の奥行きを深めていることを否定することはできない。そしてタイトルのDer Knabenteich。Knabeは少年、Teichは池であり、これをDer Teich des Knabenとしなかったのは、「池が少年に含まれると同様に少年が池に含まれる」<sup>5)</sup>という二重の円環的構

造によって、自然と人間の融合が端的に表されるからである。このようにフーヘルは複合語は、ふたつの言葉を有機的に結合して、意味の次元を重層的に押し広げる効果をもっている。

さらにまた、べつの視点から用語に注目してみると、この詩は、読み手を現実世界から連れ出し、魔法の国へといざなうように描かれている。たとえば、第1連3行目の「水の精の緑」、第2連冒頭の「魔女の棲む荒野」、同3行目の「岸辺の柳の灰色の精」、同6行目の「魔法をとねえる口」、第3連冒頭の「魔法にかけられている」、同6行目「水の精」。これらの表現はすべて、少年を取り巻く世界が、人間界を超えた、いわば無時間的な神話世界に変容したことを物語っている。時間が超越され、過去と現在が、夢の風景のなかで焦点をむすぶところには、現在化した記憶の風景だけが広がっているのである。

フーヘルは、幼年時代の記憶について語るとき、たびたび聖アウグスティヌス Aurelius Augustinus の『告白』のなかの言葉「…わたしの記憶の大きな宮殿に。そこでは天と地と海が現在している」<sup>6)</sup>を引き合いに出すが、記憶の風景は、彼にとって過ぎ去ってしまった過去の領域に属するのではなく、過去と現在の時間軸を超えて、「今」、「ここに」永遠の相のもとに実在するのである。そしてこの「記憶の現在」こそが、彼にとって詩のリアリティー（現実）そのものである。

## 註

本訳詩ノートのテキストは、Peter Huchel: Gesammelte Werke in zwei Bänden. Hg. von Axel Vieregg. Band I: Die Gedichte. Band II: Vermischte Schriften. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1984を使用し、本文中ではGW. I.- II. と略した（略号につづく数字は頁数を表す）。

1. Joseph P. Dolan: Die Politik in Peter Huchels früher Dichtung. In: Peter Huchel. Hg. von Axel Vieregg. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986, S.99
2. ebd., S.96
3. ebd., S.97
4. Vgl. 山口四郎『ドイツ韻律論』三修社 1980年 31頁
5. Joseph P. Dolan: Die Politik in Peter Huchels früher Dichtung. S.99
6. Aurelius Augustinus: 『告白』 Confessiones 第10巻第8章

## II. 『ポーランドの草刈り人夫』 Der polnische Schnitter

嘆くな、黄金の目をした鈴ガエルよ、  
藻のただよう池の水のなかで。  
大きな貝のように  
夜天はざわめき揺れる。  
そのざわめきはおれを故郷へ呼びもどす。

草刈り鎌を肩にかついで  
おれはあかるい街道を下っていく、  
まわりを犬たちがほえ、  
すすけた鍛冶屋のそばを通ると、  
暗く金敷が眠っている。

戸外の分農場の端に  
ポプラがただよう  
ミルク色した月の光をあびて。  
畑はまだ熱く息をしている  
コオロギの叫びのなかで。

おお、大地の火よ、  
おれの心臓はべつの灼熱をもっている。  
畑から畑へとおれは草を刈りながら、  
茎一本おれのものではなかった。

秋の荒らしよ、去れ！  
人気ない大地に

腹をすかせたヤマネたちが目ざめる。

おれはひとりでは

あかるい街道を行かない。

夜の淵に

脱穀場の穀粒のように

星がまたたくと、

おれは帰る故郷の東の国へ、

朝焼けのなかへ。(GW.I. S.54-55)

フーヘルは、幼年時代の体験をただたんに自然との一体感のなかに融解させていたわけではなかった。2年余りにわたる(1907年-09年)アルト＝ランガーヴィッシュ Alt-Langerwisch の祖父の農場での生活のなかで、彼はしだいに農場の仕事の手伝いをするようになった。馬や鶏の世話をし、干し草刈りやジャガイモの収穫のような重労働の手伝いをすることによって、自分を取り巻く自然が、「わたしにとって喰うか喰われるかの世界」(GW.II. S. 393)であることを悟った。フーヘルは、その認識の変化をこう表現している。「自然は、わたしにとってなにかとても恐ろしいものだ。幼年時代の牧歌は、すばやく破壊された。というのも、わたしは、じきに作男や女中、ジブシーや煉瓦工、ポーランドの草刈り人夫と知り合ったからだ」(GW.II. S. 393)

社会の下層に位置する人びとへのまなざしは、この幼年時代に育まれたが、しかしその社会批判的意識が決定的になったのは、1920年の「カップ一揆」Kapp-Putschにおいてだった。1918年、皇帝ヴィルヘルムⅡ世によるドイツ帝国が、第一次世界大戦に敗北して崩壊し、ワイマール共和国が生まれた。左派と右派がはげしく対立するなかで誕生したこの共和国は、最初から混乱をきわめ、はやくも1920年、反動的な政治家ヴォルフガング・カップ Wolfgang Kapp が、義勇軍と組んで一揆をくだてた。この一揆は、労働者のゼネストと公務



員の共和国への忠誠によってつぶれたが、ここで重要なのは、フーヘルがこの一揆に参加したことである。

フーヘルは、この一揆に参加して、右のふとももを負傷した。<sup>1)</sup> 2カ月間入院した病院で、おなじく負傷した労働者たちと知り合い、彼らとさまざまな問題を語り合うなかで、アンリ・バルビュス Henri Barbusse の『砲火』 Le Feu <sup>2)</sup>を読むよう勧められた。「そしてそのときから、わたしは完全に赤になった」(GW.II. S. 371) しかしその後の人生は、彼自身の言うように「ジグザグに」(GW.II. S.217) すすんでゆく。ナチスの政権掌握まえの不穏な時代に、生活に不安を感じながらもナチスを厳しく拒絶した詩人が、ナチス時代には危険を避けてラジオのためにドラマを書いて糊口をしのぎ、戦争中は従軍する。戦後東部占領地区で暮らすことを決意した彼は、13年間文学雑誌『意味と形式』 Sinn und Form の編集長を務め、その後8年間におよぶ軟禁生活ののち、ふたたび祖国(旧東ドイツ)を去る転向者となる。しかしこうした有為転変にもかかわらず、彼の社会的弱者への視点は揺るがなかった。

上掲の詩『ポーランドの草刈り人夫』は、1948年にフーヘル最初の詩集『詩集』 Gedichte に発表された。当時詩人は、虐げられた下層階級の人びとを解放するという共産主義の理想に共鳴し、翌年秋の東ドイツ建国に参加することを決める。彼は、共産主義が、「畑から畑へとおれは草を刈りながら／茎一本おれのものではなかった」貧しい境遇から人びとを引き上げることができると信じた。こうした人びとの生活をフーヘルは、べつの詩(『牧人たちの詩節』 Die Hirtenstrophe) (GW. I. S.66f) で、「おれたちには自分の杖以外なものもなかった／羊も自分の土地もなかった／上着には継ぎがあてられ糸はほつれていた／夜になっても暖かな壁はなかった」と語り、物乞いたちを取り巻く状況を、「葉もなくぬれた10月のやぶ／くさった木の実の裂け目／霧氷に凍てついた草に／霧のつめたい囁み傷！」(『物乞いたちの秋』 Herbst der Bettler) (GW. I. S.55) と表現して、過酷な状況に置かれた社会的弱者の境遇を自然のメタファーに読みこんで描いている。

東部占領地区の政権へのフーヘルの共感は、1945年から1949年まで実施された農地改革、すなわち地主を解体し、小作人に土地を分け与えて自立させる政策によって強められたが、1952年に東ドイツ政府が、農業政策を変更し、ソ連型の集団農場を導入したため、強い失望へと変わった。フーヘルは、「青年時代から、自分の畑と牧草地をもった小さな農場の所有が、農民にとっていかに重要であるかを知っていた」<sup>3)</sup> からである。こうした農業政策への不満にくわえて、1952年文学雑誌『意味と形式』の編集方針をめぐって上層部と対立したことによって、フーヘルは、しだいに東ドイツ体制に距離を置くようになる。

この詩は、戦後ほどなくして書かれたものと推定されるが、そこには幼年時代以降の社会的弱者への視線が、変わることなく保たれていることがうかがえる。とくにこの詩は、「フーヘルの初期作品のなかでもっとも明白な資本主義＝批判」<sup>4)</sup> を表明しながら、そこにフーヘルらしい文学的装いをからめて、奥行きのある作品となっている。「故郷へ呼びもどす天のざわめき」、「鍛冶屋に暗く眠る金敷」、「ミルク色した月の光をあびたポプラ」、「熱く息をしている畑」、「夜の淵に脱穀場の穀粒のようにまたたく星」、こうした初期の詩の牧歌的世界を想起させる美的な自然描写と第4連と第5連の資本主義的構造批判を内包した社会的自意識（「べつの灼熱」）の落差が、この詩に、詩的自我と社会批判的な「プロレタリア的主体」<sup>5)</sup> を交錯させた独特の緊張感を生みだしている。郷愁は、ロマン主義的な魂の詩的高揚の発露であるばかりでなく、東の国（本来はポーランドだが、東ドイツも意図されていると考えていいだろう）の共産主義への共属意識をも明けもらしているのである。

この観点から考えれば、「ヤマネたち」は、社会変革的な自覚をもったプロレタリア的下層階級を意味するが、この「ヤマネたち」と「おれはひとりでは／あかるい街道を行かない」と打ち明けて結ばれる「行動主義的連帯」<sup>6)</sup> は、いわば共産主義の「ユートピア的地平線」<sup>7)</sup> を形成する基本要素となる。しかしこのユートピアが、つづく東ドイツの建国後の現実によって幻滅へと変わってゆくのは、さきに述べたとおりである。しかしまたその一方で、朝焼けへの帰

郷という文学的な想像力をかきたてる最終連の表現は、この詩が、たんに「プロレタリア的主体」の発現ばかりでなく、美的な「旅立ち」の高揚感をも表明していることを明かしている。現実の階級矛盾を審美的なメタファーにつつまこむことによって、この詩は、この時点でのフーヘル共産主義への共感を表明する、あらゆる矛盾を止揚する「ユートピア的潜勢力」<sup>8)</sup>をしめしているのである。

### 註

1. フーヘルは、この事件の顛末をエッセー『ヨーロッパ 1900年の悲しみ』Europa neunzehnhunderttraurig (GW.II. S.215-217) のなかで詳しく語っているが、なぜカップー揆に参加したかはあきらかにしていない。しかしフブ・ネイセン Hub Nijssen は、浩瀚な評伝『ひそかな王』Der heimliche Königでこう推測している。「フーヘルは、自分がカップー揆に参加した理由を一度も言わなかった。おそらく、冒険心と学校の退屈な毎日に対する嫌気から、そうしたのでだろう」(Hub Nijssen: Der heimliche König. Leben und Werk von Peter Huchel. Verlag Königshausen&Neumann GmbH, Würzburg 1998, S.25)
2. 第一次世界大戦に参戦したバルビュスが、前線で見聞したり体験したりした戦争の悲惨さを客観的に描写した1916年の作品で、ゴンクール賞を受賞。
3. Hub Nijssen: Der heimliche König. Leben und Werk von Peter Huchel. S.251
4. Jürgen Gregolin: Merkwürdige menschliche Gestalten, Zur literarischen Figur des >Unterprivilegierten< im Frühwerk Peter Huchels. In: Peter Huchel, Hrsg.v.Axel Viereg, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1986, S.120
5. ebd.
6. ebd.S.122
7. ebd.S.120
8. ebd.S.125

### Ⅲ. 『星の筌』 Die Sternenreue

おまえはいまなお浮かんでいるのか、太古の月よ。  
おまえの月輪がまだ若くして浮かんでいたとき、  
わたしは川のほとりに住んでいた、  
そこではただ水だけがわたしと暮らしていた。

水音はひびき、歌となり、  
 わたしは水をすくい、たましいは耳をすませた、  
 水が石のまわりを音たてて飛びはね  
 泡だちながら走り、さざめき下っていくのを。

煤を振りかけたようなふたつの岩が、  
 水門のように切りたって狭く、  
 あのところまだ川を取り囲んでいた。  
 水のなかには星の筥が吊るされていた。  
 わたしが筥を裂け目から引きあげると、  
 いくつもの水晶の部屋がきらめき、  
 藻の緑色の森がただよい、  
 わたしは黄金をすくいとり、夢のいかだを流した。

おお、世界の峡谷よ、押しよせる大波が  
 歌のようにやってきた。あれがわたしの人生だったのか。  
 あのところわたしは暗い宇宙のなかに  
 すぐまぢかに星の筥が浮かんでいるのを見た。(GW.I. S.83)

この詩は、1947年雑誌『東と西 I』 West und Ost I に発表され、その後1948年刊行の『詩集』 Gedichte、さらに1967年刊行の『星の筥 詩1925-1937』 Die Sternenreue Gedichte 1925-1947 にタイトル詩として掲載された。上掲の詩は、全集におさめられたものを訳した。

初出では、この詩は、4行詩節5連で構成されている。4行詩節の代表は、ドイツでもっとも好まれる民謡詩節で、その性格は、きわめて流麗で流れるような調子をもち、その声調は、軽い抑制をとめない、音楽性に富んでいる<sup>1)</sup>。ロマン主義的な美しい自然描写に詩人の故郷のなつかしい追憶を重ね合わせ

たこの詩には、民謡調の素朴な形式がふさわしいと言えるだろう。また行末が、すでに見た『少年の池』と同様、「女性的」(weiblich)な詩行と「男性的」(männlich)な詩行が交互する交叉韻となっていることは、規則的な4揚格のヤンブスと相俟って、きわめて安定した形式をしめしている。前出の『ポーランドの草刈り人夫』とちがって、詩人の心の穏やかさが見てとれる作品である。

また、音の響きを見ると、「f」音、「s」音、「l」音が多用されている。たとえば、第2連の原文を見ると、

Zwei Felsen, wie bestäubt von Ruf  
 und steil und schmal wie eine Schleuse,  
 umlstanden damals noch den Fluß.  
 Im Wasser hing die Sternenreuse.  
 Ich hob die Reuse aus dem Spalt,  
 es flimmerten kristalllne Räume,  
 es schwamm der Algen grüner Wald,  
 ich fischte Gold und flöste Träume.

これらの音が頻出していることがわかる（下線部は「f」音と「s」音で、二重下線部は「l」音）。鋭い音とゆるやかな音の繰り返しは、心地よい陶酔的なリズムを生みだし、次元を超えた神秘の世界、詩人の謂う「記憶の宮殿」へいざなう。音と響きに対する独特の感性は、たとえば、「わたしは、必要な一明るい母音と暗い母音 — 母音が、魂の根底の気持ちをあらわすまで詩句をつぶやくのだ」(GW. II. S.295) という告白がしめしているように、「つぶやくこと」によって一つひとつの言葉がもつ響きとリズムと意味の特性を汲みつくし、それを有機的に組み上げる術を詩人に賦与している。すでに『少年の池』の解釈で引用したことだが、フーヘルが、「言葉の響き、メタファー、しばしば何カ月も口のなかで囁んだいくつかの言葉、これらが浮かび上がる — それ

らは、いわばまだ磁場の外にあるわずかな鉄屑だ。その後のプロセスで形象は比喩となる、すなわち磁力が鉄屑に構造をあたえるのだ。そしてそこで最外縁に経験が伝われば、詩は成功しうる」(GW. II. S.388)と語るとき、この創造の秘密は、音の響きとリズムを見たかぎりでも、この詩にも見事にはたらいっていることがわかるのである。

第1連冒頭の「おまえはいまなお浮かんでいるのか、太古の月よ」と想起する詩人のいる場所は「今」である。この想起が、時間軸を過去へとずらし、つづく第二行目から回想に転じることによって、わたしたちは、詩人の幼年時代の水と緑にかこまれたアルト＝ランガーヴィッシュ Alt-Langerwischの世界にいざなわれる。月は、詩人の視線を現在から過去へと向けさせ、「記憶の宮殿」に歩みいる閼の役目を果たしている。6行目の「たましい」は、詩集『星の筌詩1925-1937』では「わたしの氣息」となっているが、初出で「たましい」としたことは、幼年時代をすごした故郷が、詩人のたましいと交感する神秘的な場所だったことを示唆している。まさに心の奥底のもっともやわらかな芯が、この自然世界に共鳴しているのである。そしてたましいとの共鳴によって、水の音は「歌」となり、詩人は、それによって詩的な神秘世界へと変容する自然との完全な一体化を体験する。第一連は、この自然との一体化を水のさざめきによって暗示しているのである。その意味で、フブ・ネイセン Hub Nijssen が、「たましいのさざめきは、世界との完全な合意、すなわち調和をあらわしている」<sup>2)</sup> と言うのは正しい。

この調和を第2連もまた、美しい形象で描き出している。第1連が、水と石という自然界の根本要素の統一をしめしているとすれば、第2連は、大地と天の統一が、水を媒介としてはたされている。ネイセンは、「水に星々が映しだされることが、このふたつの世界の溝を止揚する」<sup>3)</sup> と言っているが、そうすると、冒頭1行目の「煤をふりかけたようなふたつの岩」は、大地と天の世界を象徴していると考えられる。この世界は、水門のように互いを閉ざしているが、しかし幼年時代、川によってこのふたつの岩はつながっていた（「あのこ

ろまだ川を取り囲んでいた」)。このふたつの世界を融和させる川の流れのなかに、筌が沈められ、きらめいている、そのような美しい表象によって、この世のものとは思われない超地上的な風景が開示される。

筌は、魚を捕るための葦で編まれた籠だが、それは、「同時にべつのものに変わる。すなわち一魚のかわりに一星々が、川に沈められた籠のなかに捕えられ、そこから輝きを発する。」<sup>4)</sup> 第4行目の独立した詩行は、「詩全体の形象と意味の中心をなす」<sup>5)</sup> が、この一行に凝縮されて描きだされた、水中の筌に捕えられたかのように星がきらめく情景は、想像するだに美しい。星の筌の形象は、「子供らしい視線の童話的なイメージへの移行」<sup>6)</sup> として、わたしたちを夢幻の世界に招き入れる。川から引き上げられた籠からしたたり落ちる水のしずくは、月の光をあびてきらめき、そこに無限に広がる宇宙の星々が映しだされる。その暗さを背景にして、地上のものすべてが水晶と緑と金のコントラストをおびて浮かびあがる。そこではすくいとった水は黄金となり、記憶の川のなかを夢のような日々が流れてゆく。夢の筏がたゆたう情景は、まさに時間と空間を超越した永遠の現在であり、詩人にとって至福の世界である。

第3連は、幼い詩人にとって「世界の峡谷」だった故郷を流れる川の水が、歌となって彼の心を満たしていたことを高らかに歌っている。この詩全体を通奏低音のように鳴り響く川の音は、詩人の幼年時代の幸福を確証している。「わたしの人生」は、そこに、そのときたしかに存在したのだ。

しかし今はどうなのか。「あころ」damalsという表現が二度使われていることからわかるように、過去と現在の視点が織りなす緊張が、この詩の背景をなしている。両者が、緊張をはらんで交錯することによって、この詩は、その時間と空間の広がりをも無限に拡大する。

この詩は、1927年／28年に書かれた。<sup>7)</sup> それは、第一次世界大戦の敗北でヴィルヘルム時代が終わり、ワイマール共和国が誕生して数年たったところである。フーヘルは、ワイマール共和国の政治的・経済的・社会的混乱をつぶさに体験したはずである。彼は、19世紀の伝統と価値観がうしなわれ、人びとが、途方

に暮れて、そのすぐ先にナチスの台頭が待っている激動の20年代を生き抜かなければならない時代をともに生きていた。戦争によって破壊された世界が没落してゆくのをまぢかに見ている「今」、フーヘルは、それでもまだ幼いころに見たのと同じ月が、いまなお空に輝いているかと問う。冒頭の問いに、フーヘルはおそらく否と答えるだろう。最終2行で、もう一度「あのころ」という表現があらわれるのは、宇宙のなかに統一の象徴だった筈がもはや浮かぶことはあるまいという詩人の「今」の諦念を暗示している。

しかし詩人は、「今」から「あのころ」へと通じる記憶の隘路を閉じようとはしない。とはいえ「うすれかけた記憶を暴力的によみがえらせること」(GW. II. S.246) は、詩人の本意ではない。なぜなら「われわれが過ぎ去ったものに呼びかけるのではなく、過ぎ去ったものがわれわれに呼びかけるからである。」(GW. II. S.246) 過ぎ去ったものが呼びかけるその声を聞き、それを言葉へと移し換えることは、詩人にとって過ぎ去った時代をふたたび現在化することである。記憶を言葉に定着させることによって、「歌」を、すなわち現世を超越した永遠の詩的世界をよみがえらせる、言い換えれば、記憶を現在化することが、詩人にとって詩作の意義なのである。「星の筈」というメタファーは、この記憶の現在化の象徴であるとともに、幼年時代の詩的世界に記憶を通していまなお属していることが、自身の生の本質であるという詩人のもっとも内奥の秘密をつたえているのである。

## 註

1. Kayser, Wolfgang: Kleine deutsche Volksschule. A.Franke Verlag, Tübingen und Basel 1999. 26. Auflage [UTB1727], S.40
2. Nijssen, Hub: Der heimliche König. Leben und Werk von Peter Huchel. Verlag Königshausen&Neumann GmbH, Würzburg 1998. S.201
3. ebd.
4. Müller, Joachim: Verwandelte Welt – Zur Lyrik Peter Huchels. In: Axel Viereggen(Hg.): Peter Huchel. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986. S.169
5. Ohl, Hubert: Peter Huchel: Das lyrische Werk im Spiegel seiner Titelgedichte. In: Axel



- Vieregg(Hg.): Peter Huchel. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986. S.137
6. Müller, Joachim: Verwandelte Welt – Zur Lyrik Peter Huchels. S.169
7. Vgl. G.W.I. S.479 G.W.I. の Inhaltsverzeichnis の „Gedichte(1948)“ の Anmerkungen に、Corenc, Löwenzahn, Totenregen, Cimetière, Das Himmelsfenster, Der Herbst とともに Die Sternenneuse が、1927年と1928年にパリと南フランスで書かれたと記されてある。

#### IV. 「冬の詩篇 ハンス・マイヤーに」 Winterpsalm *Für Hans Mayer*

わたしが空のものうい冷たさのなかを、  
 通りをくんだり川岸までくると、  
 雪のなかに窪地がみえた、  
 そこは風が夜  
 肩をやすめてうずくまるところ。  
 風の弱々しい声は、  
 上空のじつとうごかぬ太枝のなかで、  
 白い空気の幻影に突きあたった。  
 「すべての埋もれたものがわたしをみつめる。  
 わたしはそれをほこりのなかから取りあげ、  
 そして裁き手に見せるべきだろうか。わたしは沈黙する。  
 わたしは証人になるつもりはない。」  
 風のささやきは消えた、  
 いかなる炎にもあおられることなく。

おお魂よ、おまえがどこへ落ちていくのか、  
 夜は知らない。なぜならそこには多くのものたちの  
 無言の不安以外なにもないからだ。  
 証人が歩みでる。それは光だ。

わたしは橋の上に立っていた、  
 ひとり空のもののうい冷たさをまえにして。  
 いまなおかほそく息をしているのだろうか、  
 葦ののどをとおして、  
 凍てついた川は。(GW.I.S.154)

この詩は、1963年に刊行された詩集『街道 街道』Chausseen Chausseenのなかに収められた『Hinter den weißen Netzen des Mittags』、『Soldatenfriedhof』、『An tauben Ohren der Geschlechter』、『Der Garten des Theophrast』、『Traum im Tellereisen』とともに、1962年『意味と形式』Sinn und Form<sup>14</sup>の合併号5/6に掲載された。この年の12月にフーヘルは、14年間編集長を務めたこの文学雑誌を強制的に解職させられたため、この巻が彼にとっての最終号になった。雑誌をめぐるそれまでの当局とフーヘルの対立については、べつの個所で書いているので省略するが<sup>1)</sup>、さまざまなきさつのなかで、自分が育てあげた雑誌を断念させられ、最終的に辞職に追い込まれたフーヘルの無念は、想像するにあまりある。ハンス・マイアー Hans Mayerは、この合併号が、別離、崩壊、清算を意味し、これが、『冬の詩篇』の本質をなしていると言っている<sup>2)</sup>が、まさにこのような背景を考慮しなければ、この詩を正しく理解することは不可能だろう。

タイトルにある「冬」と「詩篇」という言葉の組み合わせは、独特の意味をはらんでいる。多くのドイツ詩において、冬はけっして否定的な題材ではなく、豊饒な春を約束された忍耐の季節として描かれる。たとえば、象徴派詩人シュテファン・ゲオルゲ Stefan Georgeの詩集『魂の一年』Das Jahr der Seeleのなかの『雪のなかの巡礼』Waller im Schneeでは、春の息吹を予感しながら、冬を耐え忍ぶ詩人の積極的な姿勢が歌われている<sup>3)</sup>。しかしフーヘルの冬には、春の到来をうかがわせるような言葉は見当たらない。また「詩篇」は、「高みにいる受け手（神）にたしかに届くと信じた深みからの祈願」<sup>4)</sup>を意味する「個

人的な信仰の詩」<sup>5)</sup>であるが、しかし詩人の「詩篇」には、信仰がない。したがってフーヘル「冬」と「詩篇」には、文学的な伝統の要素が欠けていると言わざるをえない。

しかしそれでも、もし「冬」と「詩篇」にこのような伝統的な意味合いがかりうじて含まれているとするならば、読み手は、それは、最終3行のなかに込められていると考えるかもしれない。「凍てついた川は… いまなおかほそく息をしているのだろうか」という疑問形のなかに、詩人が、春の予感と祈りを込めたと考えても、あながち的外れとはいえないだろう。しかし1966年に書かれたフーヘル自身によるこの詩の解釈で、彼は、「独白は、予言をあたえない。独白は、答えられない問いを立てる」(G.W.II. S.311)と述べて、最終3行を記して解釈を終えている。つまり詩人は、この問いに肯定も否定もしないと言っているのである。しかしまた、「独白は、最後にその出発点（ひとり空のものうい冷たさをまえに）に立ち戻る」(G.W.II. S.311)とも述べている。繰り返えされる「空のものうい冷たさ」が、この詩全体を支配する基調的な雰囲気であらわしているとすれば、最終3行は、やはり否定的な響きをもっていると考えべきだろう。本来は希望と祈りを意味する「冬の詩篇」が、逆説的な使われ方をしているところに、この詩のもつ絶望の深度を推し量ることができるかもしれない。

いま絶望と言ったが、それは、上述した雑誌『意味と形式』の編集長を解任されたことと関係する。この詩を読んで、特異な印象をおぼえるのは、全体的な風景描写のなかにあって、第1連に風のささやきが挿入されていることである。詩人自身の独白と考えてよいこの風のささやきのくぐり、ヘルマン・コルテ Hermann Korteは、「すべての埋もれたもの」を「タブー化され、消化されず、抑圧されたファシズムの野蛮の歴史」<sup>6)</sup>と解釈しているが、時期的な条件を考えると、むしろ詩人個人のとくに雑誌『意味と形式』をめぐる上層部と対立するなかで詩人がひそかに守りつづけたものと考えることができる。なぜならつぎにつづく「ほこり」は、フーヘルの場合、多くは否定的な意味をも

つため、自分がこうむったさまざまな不快で屈辱的な体験（ほこり）— 東ドイツ政府による多数の人びとの政治的迫害、共産主義への失望、雑誌の方針への当局の介入など — のなかから、自らの真実を取りだして、それを裁き手に見せるべきかと自問しているからである。

その答えは、「沈黙」である。詩人は、みずからの真実、すなわち正義を公にせず、それをいわば十字架のようにみずからのうちに背負いつづけようとする。同じ時期に書かれた政治詩『踏み毘にかかった夢』Traum im Tellereisenは、「倒れた樅の木の遺言／書かれてあるのは／灰色の雨のように耐えて／消えることなく／樅の木の最後の遺言 — ／沈黙」(G.W.I, S.155)と書いている。詩人は、沈黙をみずからの遺言と銘じることによって、それを守りつづけることが、みずからの真実を証すことなのだと覚悟する。それは、社会的疎外によって深く傷つき、危険にさらされた自我の絶望と境界を接した詩人の矜持である。

沈黙は、それ以後の詩の全体を流れる通奏低音として、彼の後半生の詩的創作姿勢を規定する重要な要素だが、それは、60年代の詩人、パウル・ツェラン Paul Celanやインゲボルク・バッハマン Ingeborg Bachmann の特徴的な「黙り込む verstummen」詩学に通低していると考えれば<sup>7)</sup>、同時代的な特徴をおびていることになる。しかしバッハマンの沈黙が、疎外からの脱出とコミュニケーションへの期待を内包し、ツェランの詩が、「極限の恐怖を沈黙によって語ろうとする。詩の真実内容自体が、ひとつの否定的なものになる」<sup>8)</sup>として、無機的な存在の眷族になることをめざし、語りえないものを沈黙の言葉によって語りだそうとする一方で、フーヘルフーヘルの沈黙は、「必ずしも表現の失敗ではなく、強要されて黙り込むのではなく、言葉を自発的に放棄するのである」<sup>9)</sup>。それは、語りうるものがあるにもかかわらず、語ることを断念することであり、「言葉の断念は、沈黙させられたことについてなにかを語ることであり、もうひとつの過不足ない表現形式」<sup>10)</sup>なのである。その意味から考えると、沈黙することによって、沈黙の裏側に言葉の豊饒を閉じ込める詩人の絶望的な表現行為は、むしろその凝縮された内部の比重が高まれば高まるほど、外部に向かって

その中身を析出させずにはおかないだろう。

この沈黙の世界から析出されるのは、この詩においては硬直 Erstarrung と凍結 Vereisung の風景である。これは、詩行「上空のじっとうごかぬ太枝のなかで」と「凍てついた川は」に由来するが、この詩全体をおおう暗く陰鬱な世界を象徴している。リーノ・ザンダース Rino Sanders が言うように、「風景は、フーヘルに世界を知覚させ、世界に自己の心中を打ち明けさせる媒体である。」<sup>11)</sup> かつて幼年時代を過ごしたアルト＝ランガーヴィッシュ Alt-Langerwisch の自然には、「人間とそれを取りまく世界の統一」<sup>12)</sup> があり、この世界は、風景の相貌をとり、風景は、詩人にとって親しい調和を保っていた。しかし『冬の詩篇』が描きだす風景は、冷たく、雪が積もり、硬直し、凍てついている。それは、もう一度ザンダースの言葉を借りて言えば、「いま風景は、世界の相貌を呈する。世界は、謎めいて、不気味で、威嚇的で、多義的で、答えをあたえない。」<sup>13)</sup> ということである。世界は、硬直し、凍結する。「荒蕪が歴史となる」(G.W.I, S.157) からである。

フーヘルは、この詩の自己解釈で、風の声は対になる4行詩（第2連）を喚起すると言っている（G.W.II, S.310）。ここには、人間の弱さが吐露されている。「わたしは証人になるつもりはない」という文言には、当局による精神的迫害ばかりでなく、肉体的暴力への恐怖が内包されている。自己解釈は、こうつづくからである。「読み手が、どの程度風の声を自分自身の問題として感じるか、あるいは暴力に対する生物的な不安（わたしは証人になるつもりはない）を弱さとして非難するかは、読み手の内面的な考え方にゆだねられている」（G.W.II, S.310f）この風の独白に、つづく第2連4行は対応する。この人間の弱さに自分がどこまで屈するかは、だれにもわからない。しかしこれだけはたしかだ。落ちてゆく先には、自分と同じ不安に苛まされる多くの人びとが横たわっている。

実は、落ちてゆく先はわかっている。この詩の10年後に書かれた『月のきらめく鍬のしたで』 Unter der blanken Hacke des Mondes (G.W.I, S.211) の第3連

は、このように書かれているからである。「知らずに／わたしは落ちていき／きつねたちの骨のそばへ投げすてられる」フブ・ネイセン Hub Nijssen によれば、「きつねは、あきらかに否定的な意味をもっている。それは、脅威と死をあらわしている」<sup>14)</sup>。あるいは、詩『モスクワ』Moskau (G.W.I, S.351) には、「おまえの敵はきつねのように草のなかを徘徊する」とある。そうするときつねは、詩人を威嚇し、迫害し、最後は死に至らしめる敵対者ということになるだろう。詩人は、これからの人生をこうした敵の餌食になり、不安におびえながら生きてゆかねばならないと予感している。自身の弱さ、無力を仮借なく味わわされることを覚悟している。この絶望的な覚悟をいだきながら、彼は、橋の上に立っている。凍てついた川は、やはりもはや息を止めているのである。

## 註

- 1) 齊藤寿雄：『ペーター・フーヘルの実存的世界』早稲田大学政治経済学部『教養諸学研究』第124号 2008年 31ページ
- 2) Hans Mayer: Winterpsalm. In: Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser, Hrsg. v. Hilde Domin. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1966, S.99
- 3) Vgl. Stefan George: Werke, Ausgaben in zwei Bänden. Verlag Helmut Küpper Vormals Georg Bondi, Düsseldorf und München, 1968  
たとえば、『雪のなかの巡礼』の最期の詩では、「雪解けの風は激しい突風となって／休耕地の土くれを吹きすぎる／枯れしおれた魂をもって／小径をあらたな花で飾るがよい」と歌われている。
- 4) Hans Mayer: Winterpsalm. S.99
- 5) 『岩波キリスト教辞典』岩波書店 2008年 485頁
- 6) Hermann Korte: Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945. J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1989, S. 85 f
- 7) ebd., S.85
- 8) Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995, S.477
- 9) Siemens Christof: Das Testament gestürzter Tannen. Das lyrische Werk Peter Huchels, Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau 1996, S.193
- 10) ebd.
- 11) Rino Sanders: Chausseen Chausseen. In: Über Peter Huchel. Hrsg.v. Hans Mayer, Suhrkamp

Verlag, Frankfurt am Main 1973, S.34

- 12) Hub Nijssen: Der heimliche König. Leben und Werk von Peter Huchel. Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 1998, S.201
- 13) Rino Sanders: Chausseen Chausseen. S.34
- 14) Hub Nijssen: Der heimliche König. Leben und Werk von Peter Huchel. S.542